

**OLYMPE BHÊLY-QUENUM  
L'APPEL DE L'AFRIQUE  
DES PROFONDEURS**

*Mélanges pour Olympe Bhêly-Quenum*

**GRELEF**



Centre Gaston Bachelard.

Les textes publiés ici ont été sélectionnés par un comité de lecture composé de :

- Président :           Professeur Adrien HUANNOU
- Rapporteur :        M. Ascension NOGNIAHO  
                              (*Maître de conférences*)
- Membres :           - Professeur Robert MANE  
                              - Professeur Gérard LEZOU DAGO



Les opinions exprimées dans les études et les interviews publiées ici  
n'engagent que leurs auteurs.

## Ascension BOGNIAHO

### ORALITE ET ECRITURE DANS *UN PIÈGE SANS FIN* D'OLYMPE BHÊLY-QUENUM

*Par Ascension BOGNIAHO*  
*Université Nationale du Bénin*

Oralité et écriture se trouvent dans le prolongement l'une de l'autre. La preuve en est que rien n'est écrit qui ne passe par le travail de formulation de la pensée. Et de fait, en dépit de son caractère factice, l'écriture supplante l'oralité par sa fiabilité, sa capacité d'archiver et, partant, d'impulser le progrès. Mais l'oralité n'en perd pas pour autant de son importance et demeure comme la marque identitaire des peuples qui l'ont cultivée. De sorte que les deux canaux différencient le monde de la tradition de l'écriture de celui de la tradition orale dont fait partie l'Afrique. Pourtant, il serait bien erroné de croire que les peuples dits de civilisation écrite n'ont pas vécu l'étape de l'oralité, au contraire ; mais ils l'ont très tôt quittée. En accédant par la force de l'histoire à l'usage de l'écriture, l'Afrique, pour sa part, n'a pu se départir de l'oralité. Elle lui colle à la peau, innerve toutes ses activités et s'ingère même dans celles adoptées au détour du contact des civilisations. Le domaine des arts verbaux, et particulièrement de la littérature écrite, est celui où s'observe cette présence.

En effet, de ses origines à nos jours, la littérature francophone d'Afrique noire s'est abondamment inspirée de la littérature orale. En adoptant certains genres plus ou moins étrangers au terroir, elle les a renouvelés, enrichis par des techniques propres au point de les poser comme différents de ceux d'ailleurs ; c'est le cas du roman.

Le roman africain, en général, est redevable à la littérature orale et surtout à la technique de contage propre au continent noir. Ses thèmes tirés du patrimoine du terroir et de l'actualité, et son style emprunté, dans l'ensemble, aux palabres africaines en font un genre typé et fortement culturalisé. Il me paraît donc classique mais intéressant d'étudier « *les marques de l'oralité et de l'écriture dans Un piège sans fin* » d'Olympe Bhêly-Quenum et d'explicitier leurs relations.

Si l'on sait que l'écrivain est béninois de souche, de surcroît fils d'une /vodunsi/<sup>1</sup>, on mesure son degré d'immersion dans la culture de son pays et les apports inéluctables de celle-ci à son écriture. Il dit à ce propos :

« En moi, il y a un petit villageois qui a été élevé, initié dans ce village, et qui traîne ce village avec lui, et quand je me relis surtout, je dis : "Tiens, c'est impossible que ce passage ait été écrit par quelqu'un d'ailleurs que de Ouidah qui est ma ville natale et d'un milieu fermé" ».<sup>2</sup>

Homme de culture, prototype de sa civilisation comme il l'affirme et témoin de celles des temps actuels, aspirant à celle de l'universel en empruntant le canal des civilisations de l'Occident, l'auteur donne à observer l'inévitable implication de l'oralité aux côtés de l'écriture dans la réalisation du projet esthétique qui fonde *Un piège sans fin*. Pour étudier quelque peu efficacement cette double présence de solidarité, il paraît relativement juste, après l'examen de l'histoire naturelle, d'explicitier le projet esthétique lui-même en tant que métronome d'une démarche créative, la nécessaire structuration des différents thèmes dans la mise en exergue du thème central, la part de l'oralité et celle de l'écriture dans une expression circonstancielle. Peut-être, ce canevas permettra-t-il l'identification du rôle concis de l'oralité et de l'écriture au sein de cette œuvre.

#### A- L'HISTOIRE NATURELLE D'UN PIÈGE SANS FIN

Dans *Littérature africaine* d'A. Huannou et A. Bogniaho, on lit :

« on peut définir le roman comme un long récit imaginaire qui raconte une aventure humaine, montre l'évolution d'une conscience dans la durée ; c'est « un document humain » issu à la fois de l'imagination et de l'observation, qui présente une image stylisée de la réalité. Un roman, c'est, en d'autres termes, une « œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> /vodunsi/ est l'appellation générique d'une adepte du /vodun/. La mère de l'auteur est une personne consacrée à une divinité locale.

<sup>2</sup> *Notre Librairie*, n° 65, juillet-septembre 1982, p.14, « Écriture noire en question », débat animé par Jacques Chevrier

<sup>3</sup> A. HUANNOU et A. BOGNIAHO, *Littérature africaine* (2<sup>e</sup> - 1<sup>re</sup>-Tle), Porto-Novo, Les Editions INFRE, 1994, p.15.

A l'évidence, le roman, fruit de l'union entre la fiction et la réalité, raconte une histoire. Dépourvue d'un ordre chronologique idéal d'une part à cause de la présence de plusieurs personnages et, d'autre part, de l'incapacité du langage de mener de front la relation de deux ou plusieurs événements sans recourir à un ordre conventionnel, l'histoire fictionnelle n'est plus qu'une distorsion de l'histoire naturelle. Quelle est-elle dans *Un piège sans fin* ?

Ahouna, fils de Bakari et de Mariatou, était un jeune pâtre de Founkilla dans le nord du Dahomey. Il menait une vie heureuse avec sa famille et dans l'amitié de Bossou jusqu'au jour où, au terme d'une succession de malheurs, son père se suicida.

Devenu de façon précoce chef de famille, il accueillit Séitou sa sœur et son mari Camara. Il recouvra, avec l'amitié de ce dernier et un travail acharné, la fortune familiale saccagée. En épousant Anatou, fille de Fanikata et d'Ybayâ, il reconquit entièrement pour sa famille le bonheur naguère perdu.

Mais Anatou est subitement possédée par une jalousie qui empesta la vie du couple. Devant l'échec de toutes les tentatives de réconciliation, Ahouna abandonna nuitamment le domicile conjugal et familial et se dirigea vers le sud du Dahomey.

Au cours de son errance, il rencontra et tua à Zounmin dame Kinhou. Traqué par les parents de sa victime et la police coloniale, fugitif et affamé, il fut recueilli en hospitalité par monsieur Houénou à qui il confia son histoire.

Mais soupçonneux et méfiant, Ahouna quitta Zado, la ferme de son hôte, se fit appréhender, supplicier et jeter en prison à Ganmê en compagnie d'Affognon. Ce dernier se donna une mort rituelle à cause de l'échec de sa vie, des vexations et des affres de la vie carcérale.

Grâce à l'amitié de Boullin, un détenu blanc, Ahouna affronta les travaux forcés dans les miasmes infernaux de la roche granitique. Il y vécut le macabre qui culmine à la tragique mort de son ami.

Plus tard, un nouveau détenu appelé Houngbé le prit en pitié à cause de son délabrement physique et moral, se lia d'amitié avec lui, l'aida à s'évader de prison et le conduisit au bûcher. Ses parents vinrent recueillir ses ossements et les enterrèrent au pied du mont kinibaya.

Cette histoire dépeint incontestablement une destinée tragique autour de laquelle en gravitent d'autres afin de l'épaissir et d'en faire le noyau de base de l'œuvre. Le destin de Bakari, successivement riche et victime du sort qui le conduit

à la déchéance, celui d’Affognon, né pour être heureux mais qui vit tout le contraire de la promesse optimiste contenue dans son nom, Boullin la victime de la nature et bien d’autres encore préparent et nourrissent la destinée du héros. Aussi, peut-on titrer encore l’œuvre : « *Un piège sans fin ou la destinée* », mieux encore, « *Abouna ou la destinée* ». A cette histoire racontée avec un ordre précis comme un rapport de police, il manque beaucoup d’autres détails, pas des moindres, dont la restitution pourrait éclairer davantage peut-être la compréhension de l’ouvrage. On peut en retenir que l’histoire fictionnelle est plus ample que l’histoire naturelle en ce sens qu’elle présente le cadre, développe le temps de l’histoire, met en action les protagonistes dans leur psychologie, dans leurs relations, etc. Qu’est-ce qui dans le cas présent justifie cette différence ?

## B- LE PROJET ESTHÉTIQUE D’UN PIÈGE SANS FIN

On définit un projet esthétique comme l’objectif que se fixe un auteur ou un artiste en composant son œuvre. L’examen de la démarche créative élémentaire révèle que ce type de visée se retrouve dans la trilogie qui gouverne toute création à savoir une idée, un objectif et une forme. Si l’idée, dans sa forme simplifiée, est le sujet ou le thème issu de l’inspiration, elle-même grosso modo fille de l’observation ou de l’empirisme, l’objectif représente le but à atteindre. Celui-ci peut être de plusieurs sortes : il est poétique dans le sens grec du terme, c’est-à-dire inventif ; le poétique peut être lyrique, ludique, comique, satirique, laudatif, humoristique, épique, idéologique ; il est didactique dont les ramifications sont informative, morale, philosophique, religieuse, ludique encore ; il est enfin mixte, parce qu’il rassemble les deux premiers et leurs composants, et leur ajoute la dimension romanesque. Mais la finalité de l’objectif est d’induire une forme, un style. Ce qui se traduit en la formule lapidaire qui affirme que lorsqu’on a quelque chose à dire, on en détermine l’objectif qui, à son tour, commande le style du message. On peut se demander quel est le projet esthétique dans *Un piège sans fin*.

Inspirée du spectacle d’un fait divers, le supplice affreux d’un voleur porté en croix par une foule délirante sous un soleil de plomb, l’écriture de l’œuvre transforme un geste, peut-être anodin de régulation sociale, en une chaîne d’existences dont les cours échappent mystérieusement aux bénéficiaires. Le manichéisme ambiant de l’ouvrage, épaississant particulièrement le contour du mal, installe inéluctablement un pessimisme au sein duquel éclate l’impuissance humaine. Dans l’alternance implacable du bonheur et du malheur, l’être humain évolue comme un jouet d’une main invisible qui adopte indifféremment les contours d’Allah, des /vodun/, ceux de la nature marâtre et du fatum. Et une odeur fétide de charnier ou une sensation de rudesse s’étale de page en page et affirme que partout dans *Un piège sans fin*, le tragique blesse l’existence. Il n’est

donc pas erroné de penser que le projet esthétique dans le roman est la mise en exergue du déterminisme qui pèse sur l'homme.

En effet, né dans une société, l'homme en est d'abord le produit, fruit de la conjonction des éléments culturels dont particulièrement le système de pensée, la religion et la mentalité. Puis les hasards historiques en ajoutent à ce tissu humain avant de le laisser à la charge d'un élément transcendant appelé le destin. Lui seul commande certains événements par lesquels l'homme est soit éprouvé ou gratifié. Dans le roman, le destin accule Bakari par des épreuves successives (l'épizootie, l'invasion des criquets, l'humiliation) qui l'amènent à la mort. Comme dans un conte en miroir, la vie de Bakari est semblable à celle de son fils qui vit des malheurs en chaîne, plus amples que ceux de son père, plus absurdes ou paradoxaux parfois, qui le conduisent, seul, sous l'œil indifférent ou complice du Dieu de sa religion, vers les enfers. Autour de lui et dans son sillage s'étale la mort, des morts, tous marqués par la vie, souvent abandonnés de l'être de leur croyance ou poursuivis par lui. A tel point que le personnage en devient agnostique, mais pas toujours blasphémateur, ni sacrilège, mais quelqu'un frappé d'apostasie. Toute destruction de biens et de choses autour de lui, tout anéantissement d'êtres annoncent le sien propre et l'y préparent profondément : Ahouna est un héros tragique à l'instar de ceux de la tragédie classique. Cependant, des thèmes très importants s'agglutinent à celui du destin, non pas pour le transformer, mais pour lui donner des contours plus réalistes, des colorations d'un terroir typique, cadre de l'œuvre. Ils sont minutieusement sélectionnés au sein de deux creusets majeurs, représentatifs de deux mondes : ce sont la tradition orale et la colonisation dont le traitement confère à l'œuvre une structure bipolaire.

## **C- LE BIPOLARISME THÉMATIQUE**

### **I- La tradition orale**

On entend d'abord par tradition un ensemble prodigieux de connaissances de toutes catégories, amassées, ordonnées par un peuple depuis des temps immémoriaux et léguées de génération à génération: c'est l'expérience historique du peuple telle qu'elle s'exprime ordinairement ou de façon soutenue pour une perpétuation de la culture. Elle couvre de ce fait tous les domaines de la vie humaine. Ils vont du social à l'économique, du savoir-faire technique au savoir-être, de la médecine à la religion, de l'art à la philosophie, à toutes les activités élévatoires de l'homme au loisir: la tradition est vaste, très vaste même. Elle constitue une somme de savoirs, de connaissances encyclopédiques léguées



à chaque génération avec plus ou moins de fidélité. Présentée de façon lapidaire sous ces angles, la tradition est synonyme de la civilisation d'un peuple.

Puis accompagné de l'adjectif oral, le mot désigne la civilisation des peuples qui utilisent la parole pour transmettre leurs valeurs culturelles. Elle conserve l'histoire dans ses grands traits. On y découvre aussi l'origine des croyances des peuples, les relations entre chacune de leurs mythologies, sources des mythes religieux, des rites et des prières, des litanies, des incantations et des formules propitiatoires. La tradition orale organise la hiérarchie entre les dieux et donne vie à une religion « locale » qu'elle contrôle entièrement.

Mais elle enseigne également la parole des plantes, leurs vertus et leurs usages, attache une certaine magie à la médecine.

C'est en elle qu'on rencontre les lois de l'organisation sociale, les institutions qui animent la vie politique, règlent le système des successions, des héritages, le régime foncier et sa gestion, édictent les lois du mariage et contrôlent les divorces.

La même tradition orale s'occupe de l'agriculture en déterminant les méthodes culturales et les types de cultures, en fixe les périodes, les moments des récoltes, les lois du marché et des échanges. Mais d'un autre côté, elle organise l'enseignement des règles sociales, du savoir-être à travers une série de langages fleuris, proverbe, conte, légende, épopée, mythe. Pour Maurice Houis, la tradition orale désigne

« des messages de tous ordres qu'un peuple juge dignes d'être conservés et qui sont transmis par voie orale de génération en génération. »<sup>4</sup>

De façon cursive, la tradition orale s'appréhende globalement comme l'ensemble du tableau culturel d'un peuple ignorant l'usage d'une écriture graphique de ses langues. Selon Amadou Hampaté Bâ, elle

« est tout à la fois religion, connaissance, science de la nature, initiation de métier, histoire, divertissement et récréation ; (...) c'est cet héritage de connaissances de tous ordres patiemment transmis de bouche à oreille et de maître à disciple à travers les âges. »<sup>5</sup>

Tous ces savoirs ont été conservés dans la mémoire du peuple en général, qui les réutilise dans son quotidien pour que la vie se fasse ; mais lorsqu'ils sont spécifiques et techniques, la tradition orale dispose de dépositaires. C'est à ce réservoir de vertus mâles que l'auteur a pris toute l'atmosphère d'*Un piège sans fin*. Il s'agit de :

---

<sup>4</sup> Maurice, HOUIS, *Anthropologie linguistique de l'Afrique Noire*, Paris, P.U.F., 1971, p.47.

<sup>5</sup> Cité par Joseph KIZERBO dans *Histoire générale de l'Afrique*.



### *a) La divination*

Par son rôle de prédiction, la divination donne à l'œuvre toute une coloration fataliste. Seule ou couplée avec la pharmacopée traditionnelle, elle est arbitre ou adjuvante d'une part et, d'autre part, complice ou signe zodiacal. Confondue avec la divinité /fa/, elle travaille à perdre Bakari et son fils. A cet égard, /fa/, particulièrement « Gbégouda »<sup>6</sup> dont l'interdit est la farine de manioc, est le signe de Bakari. C'est lui, assurément, qui a perdu l'homme puisqu'au cœur de ses malheurs, il reconnaît :

« Allah est contre nous. "Gbégouda" s'est acharné contre moi ! »<sup>7</sup>

De fait, une double image s'attache à la divination. D'abord perçue comme une science, elle est une technique d'intermédiation entre l'existant et l'inconnu. Son aspect positif réside à la fois dans, entre autres, la révélation plus ou moins précise du passé, du présent et du futur d'un homme et la prescription de sacrifices ou l'administration de remèdes topiques (le plus souvent des compositions à base de feuilles ou des poudres préparées), susceptibles de corriger une situation dégradée ou de guérir d'une maladie. Puis sa pratique, viciée par les techniciens que sont les devins, en fait un moyen d'escroquerie et la couvre d'un léger discrédit. Entre les sacrifices prescrits par Adanfô et les feuilles macérées et données en breuvage aux animaux, lesquels paraissent crédibles par leur potentialité d'efficacité ? L'art divinatoire est noble, c'est la pratique qui l'a perverti, semble dire en filigrane Bhêly-Quenum.

Le même /fa/, qui a déchaîné les foudres du commandant contre Bakari pour le pousser au suicide, a également planifié la mise à mort, et pourquoi pas, le suicide d'Ahouana. Le commandant et son suppôt Tiba d'un côté et, de l'autre, Houngbé et ses acolytes, représentent les bras armés de la divinité pour tracter le premier, par l'humiliation, le second, par l'abandon et la résignation, tous nés d'une accumulation de faits malencontreux qui pourrissent la vie et la rendent insipide sinon onéreuse. A la vérité, /fa/ est le ressort du roman. Qu'il utilise les signes cabalistiques ou des lobes de kola, sa voix est incontournable et ses arrêts immuables. Mais /fa/ est aussi un dieu et ouvre la longue liste des divinités de la religion traditionnelle locale.

### *b) la religion traditionnelle locale*

La religion traditionnelle s'étale dans toute l'œuvre par touches éparses mais suffisamment significatives pour donner une idée plus ou moins nette de leur matrice. Elle est composée d'une multitude de dieux auxquels se soumettent

<sup>6</sup> Olympe, BHÊLY-QUENUM, *Un piège sans fin* Paris, Editions Présence Africaine, 1985, p. 36.

<sup>7</sup> *Un piège sans fin*, op.cit. pp.38-39.

des initiés. Tout le monde n'en est donc pas adepte, pourtant son influence plane sur tout le peuple qui n'hésite pas à y recourir en cas de besoin : consultation de divinités particulières, sacrifices, etc. Elle est source de superstitions populaires, fondements de peurs inavouées qui ébranlent les entrailles même des plus intrépides.

Lié au cadre restreint du roman, ce regard sur la religion donne à voir quelques dieux seulement de la culture /fɔ̃n/ appelés : « Lègbâ », « Tolègbâ », « Lokoti », « Gou », « Aïzan » ; des dieux de maladies redoutables comme la variole, la lèpre et la peste. « Fa » est leur émissaire mais ne demeure pas moins une divinité puissante, dispensatrice du bien et du mal. Ces dieux sont des arbres tutélaires imposants, des objets simples de toute nature, des objets ferrugineux consacrés par des pratiques magico-mystiques. Ils disposent d'un couvent dont l'entrée est interdite aux néophytes, et bénéficient de cultes faits du sang d'animaux sacrifiés, de libation d'eau et/ou d'alcool.

« ... mais les hommes vodounsi, avertis par les cris d'alarme des postulantes, avaient déjà ouvert une petite porte de séparation chargée de dentelles de toiles multicolores, de rameaux de palmier à huile, de crânes de chèvres, de boucs et de sang de volaille à coup sûr égorgée dans le courant de la journée. »<sup>8</sup>

Leurs prêtres et prêtresses sont reconnaissables par des signes ostensibles de port vestimentaire, de tatouages corporels :

« ... tous portaient en bandoulière de longs chapelets de cauris blancs... »<sup>9</sup>

Mais une autre forme de vénération vient renflouer cette religion, confirmant par là sa forte caractéristique d'animiste : le culte des ancêtres.

En effet, les âmes des défunts demeureraient avec les vivants pour les assister et les protéger. Ces mânes, représentés par les reliques que constituent les ongles, les mèches de cheveux des défunts, les « asens » et les « lègbâ », reposent dans une case appelée la case des morts. Les vivants leur rendent hommage à des jours fixés ; dans le texte, c'est « zogbodogbé »<sup>10</sup>. Ainsi, lorsque quelqu'un vient à décéder, il doit bénéficier de tous les rites lui permettant d'intégrer le cercle des ancêtres et, tant qu'il en manquerait un, son âme ne trouverait pas le repos. L'un d'entre eux est « jonu », veillée funéraire qui a lieu deux ou trois mois après

<sup>8</sup> *Un piège sans fin*, op. cit. p.180.

<sup>9</sup> *Idem*, p.180.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.242. « Jour de foire qui est aussi le jour de certains sacrifices fétichistes ».

l'enterrement. Adoration, vénération et hommage portés à des objets, à des arbres et à des reliques engendrent l'appellation « fétichisme », péjorative et erronée qui ravale toute la croyance, base de l'identité d'un peuple, à la banalité du geste. Par contre, il ne paraît pas exagéré de désigner les objets vendus dans les marchés par le mot fétiche dans le sens de mascotte.

« Les vendeurs de fétiches et de statuettes en bois, comme ici autour de nous, dignement assis devant leur étalage d'os, de cornes d'antilopes, de dents de rhinocéros, de crânes d'hommes, etc. »<sup>11</sup>.

Cependant, l'œuvre fait cohabiter l'islam, la religion chrétienne et la religion locale dénommée /vodun/ par les croyants eux-mêmes, montre les angoisses de l'homme invoquant constamment des dieux impossibles et éloignés de lui. Mais, comme pour prouver que la religion locale apporte quelque satisfaction à l'homme, tout ce qu'entreprennent les personnages sous sa dictée aboutit heureusement. Cette exploitation de la tradition orale par le projet esthétique se poursuit à travers l'usage d'une littérature orale.

### c) *L'usage de la littérature orale*

La définition de la tradition orale qui en fait un tableau culturel permet d'y inclure la littérature orale. Celle-ci est un art du langage. Considérée en Afrique comme la littérature première, elle a inspiré son double écrit. Dans le cas présent, l'œuvre emprunte à la littérature orale /fɔn/ quelques-uns des genres ou paroles littéraires : /hwenuxo/ ou /aglu/ : le conte, /han/ : la chanson, /lo/ : le proverbe, la sentence, la maxime, /gbedomɛ/ : la salutation, /dɛ/ : la prière, /nyikɔ/ : le nom.

#### 1- *Le conte*

Le roman en utilise deux : « le crapaud-buffle » et « les trois fils ». Tous les deux portent une moralité. Le premier, dit par Houénou, invite Ahouna à ne se laisser fléchir par rien, à pratiquer l'optimisme qui rend invulnérable par une capacité permanente d'adaptation de la personnalité à toutes les situations. Le second, dit par le vieux Dâko, déconseille la témérité suicidaire aux fils de dame Kinhou menés par leur oncle Houngbé.

#### 2- *La chanson*

Elle est présente partout dans l'œuvre et y introduit une poésie d'un autre ordre. En langues /dɛndi/, /fɔn/ ou /mina/, elle se présente sous plusieurs types :

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.41.

– La chanson d’adversité, celle que Ahouna a apprise avec son ami Bossou. Elle prescrit le comportement de l’homme face à l’adversité, recommande de supporter les inimitiés sans geindre, annonce la vie tragique du personnage et son attitude philosophique : c’est une exhortation au stoïcisme.

– Les mirologues de Mariatou sont des lamentations qui entrent dans la tradition des veuves qui regrettent leur compagnon défunt.

– Les chansons pour travailler en langue /dɛndi/ stimulent l’entrain au travail et représentent une prière à la terre agressée dans des conditions contraignantes.

– La chanson d’amour dédiée à Anatou par Ahouna célèbre l’origine et la beauté de la femme aimée : c’est une sorte d’hymne à l’amour.

– La berceuse improvisée pour Moumouni par son père est destinée à le calmer et à l’endormir. Mais la réaction qu’elle entraîne chez Anatou, la mère de l’enfant, confère à toute la séquence complexe de la jalousie une allure de chantefable. Car le rôle de la chanson dans le conte est de raconter une autre histoire en restant brève, puis en étant soit un ressort de l’histoire globale, soit une astuce narrative.

De plus, appartenant au domaine de l’art, la chanson traditionnelle requiert des spécialistes. Ceux-ci se produisent, accompagnés par un orchestre sur des instruments traditionnels. Ahouna, Camara et Houénou savent jouer divers instruments de musique mais ils ne sont pas des artistes de spectacle. Bossou, lui, en est un. Et sa prestation aux Baobabs, méticuleusement réglée, le prouve : d’abord un chanteur secondaire dirige l’animation comme pour une mise en condition de l’orchestre, puis, quand il juge que la vedette attendue est prête, il l’appelle par une chanson. L’artiste, de depuis les coulisses, répond par une chanson-prélude et invocatrice. Ce scénario que nous voyons dans la prestation de Bossou est purement traditionnel.

### *3- Le proverbe*

On n’en compte que deux dans cet ouvrage où la tradition est utilisée à profusion. Ils se trouvent aux pages 14 et 246 et disent, le premier : « Mais aucun fleuve ne roule ses eaux à rebours », le second : « Tövi dô : Zankou ! Nonvi dô aniwêdo zanmê ? ». Ils illustrent une situation ou l’annoncent. Mais il se rencontre çà et là dans le roman des phrases sentencieuses aux allures proverbiales, des aphorismes. L’ensemble y fait régner une atmosphère philosophique et morale.

#### 4- *La salutation*

Elle est mi-parlée et mi-chantée et montre la sociabilité et la fraternisation poussées du peuple.

#### 5- *La prière*

La tradition africaine accorde une grande place à la prière. La réalisation de toute entreprise en est ponctuée. Affognon, ayant résolu de se donner la mort, s'offre, à travers une prière pathétique, en victime expiatoire au dieu Gou. Mais la prière a son contre-pied qu'est la malédiction ; elle consiste à appeler le malheur sur la personne de quelqu'un. On le voit à la page 245 où Houngbé maudit Agossou en invoquant les dieux de la lèpre et de la peste.

#### 6- *Le nom*

Nombreux, les noms du roman se répartissent en deux catégories dont le critère de distinction est la langue. Les noms en /dɛndi/ n'ont apparemment pas de sens tandis que ceux en /fɔ̃ngbe/ offrent une explication qui, parfois, fait appel à une histoire. Certains d'entre eux existent dans la tradition, d'autres ont été forgés par l'auteur pour les besoins de son histoire. Les noms en /fɔ̃ngbe/ se divisent en toponymes et en noms propres de personnes.

Les toponymes créés par l'auteur permettent de situer les actions dans un cadre propice. Il n'est qu'à entendre Zounmin pour se convaincre que le hameau ainsi désigné est entouré de brousse de toute part ; c'est là qu'à la faveur de la nuit Ahouna tua dame Kinhou dans les fourrées. Il en est de même de Ganmê qui signifie « dans la prison ». C'est la localité qui abrite la prison où le héros sera incarcéré. Oussa signifie à l'ombre du fromager. Il désigne le nouvel hameau de Dâko, là où règnent la paix, la tranquillité et le pardon.

Les noms des personnages tels que Kinhou, Houngbé, Affognon, Favidé, Agossou, Gbênoumin, Zinsou, Zinhoué, Tovignon, Houinsou, Houéfa, etc., possèdent leur signification. Mais eux tous n'ont pas été exploités par l'auteur comme des noms-programmes de récit. Si Kinhou qui signifie « à cause de la haine » est un nom prédestiné dont le sens justifie le meurtre de la personne qui le porte, Houngbé, lui, désigne « l'appel du sang » ou « le diktat de la bagarre » et marque le porteur. Celui-ci fera tout pour venger la mort de sa sœur tuée par phénomène de transfert, car en entendant cette nuit-là la voix et les accusations de dame Kinhou, Ahouna croyait entendre Anatou son épouse. Mais par contre, Affognon qui se traduit par « bon pied, bonne chance » a subi le contraire de son



nom. Il est allé de malheur en malheur pour finir par se suicider. En outre, le nom sert parfois de noyau à des formules magiques et merveilleuses : ce sont les noms génésiques ou noms premiers des choses. Leur usage requiert une initiation ou une permission. Beaucoup de personnages en utilisent dans le texte tel Adanfô et Houngbé. Au bout du compte, la littérature orale est abondamment exploitée. Mais l'utilisation de la tradition se poursuit à travers d'autres aspects non moins importants et intéressants à analyser. Ce sont l'économie, les mœurs et les coutumes.

#### *d) L'économie*

*Un piège sans fin* développe le thème d'une agriculture pastorale. Le travail de la terre, les labours, les semailles, les récoltes y sont réalisés au rythme des saisons et selon une tradition agricole précise faite de menus gestes chronologiques : défrichage, brûlis, tracée de billons, semailles, lutte contre les mauvaises herbes, surveillance contre les animaux pillards, récolte. Il englobe les soins particuliers aux fruitiers et au potager. Cette sorte d'agriculture où cohabitent l'entraide communautaire et le bail journalier payé célèbre comme dans une fête, l'amour de la terre, sa richesse et sa générosité. Elle est combinée avec un élevage de bovins, de caprins, de chevaux et de volaille. L'œuvre exprime tout cela dans des pages fortement bucoliques. Les fruits de ce travail s'échangent dans les marchés qui se réunissent à périodes réglées et fixes, et dans des marchés quotidiens vespéraux. Contrairement à l'habitude des boutiques où les prix affichés sont immuables, ceux des marchés traditionnels sont débattus à travers un jeu de société où la bonhomie et la courtoisie sont de mise.

#### *e) les mœurs et les coutumes*

Dans la tradition orale, l'institution qu'est le mariage est parfaitement réglée. Ici, Ahouna fait la cour à Anatou, puis ils deviennent des amis, se fréquentent, annoncent leur intention à leurs parents. Mariatou fait une visite aux futurs beaux-parents de son fils, arrangent les fiançailles des deux jeunes gens qui se marient quelques mois plus tard. La naissance des enfants du couple ne donne pas lieu à une cérémonie particulière si ce n'est une manifestation de joie ponctuée de fête et de ripaille.

Cependant, la vie et la mort coexistent. Lorsque la mort intervient, on organise des cérémonies selon le type de mort et suivant le clan. Aussi importantes les unes que les autres, ces cérémonies relèvent du devoir des vivants vis à vis du défunt, car elles lui permettent de rejoindre les ancêtres et de participer à leur



puissance. C'est pourquoi certains types de mort exigent qu'on interroge l'oracle avant de procéder aux rites. C'est le cas de l'enterrement d'Affognon. Enfin, la régulation sociale passe par, entre autres, la palabre, réunion au cours de laquelle les membres du groupe recherchent par une argumentation serrée le consensus autour d'une action. C'est ce type de réunion que le vieux Dâko organise pour convaincre ses petits enfants et leur oncle d'abandonner l'idée de venger la mort de sa bru.

Dans l'ensemble, la tradition orale, particulièrement la tradition orale du Dahomey (Bénin), imprègne complètement *Un piège sans fin* et en constitue une grande partie, sinon la trame. Même si elle semble parcellaire, la vision qui s'en dégage suffit à montrer une civilisation dans laquelle la parole, le geste, l'exemple et les dieux s'associent pour régler l'existence humaine. Dans son but de rendre la vie supportable à l'homme, la tradition organise tout : les institutions, les coutumes, la religion, l'identification de l'individu, l'enseignement et même le loisir à travers les jeux. A preuve, Bossou donne un spectacle de chansons traditionnelles, un show, et des gens jouent au « sigi »<sup>12</sup>. De plus, la tradition protège la société contre les dérèglements éventuels, capables de perturber l'harmonie entre les individus d'une part et, d'autre part, entre les individus et les dieux. Certes, elle n'est pas exempte de défauts aussi bien inhérents à sa nature qu'à celle des hommes qui la gardent ; mais elle protège l'homme qui la respecte. Cette perception profilée tout au long de l'œuvre obéit au second volet du mot d'ordre de la Négritude naissante à savoir « retour aux sources pour montrer les valeurs de civilisation africaines ». La description que fait Bhêly-Quenum de la tradition est sans complaisance de la même façon qu'il fustige la colonisation.

## II- La colonisation

L'œuvre accuse la colonisation par plusieurs aspects. En effet, les colons pratiquent le racisme et respectent peu les colonisés, même pas ceux de l'administration locale qui les aident dans l'exploitation de leurs congénères, ni ceux qui ont risqué leur vie en participant à leurs côtés à la première guerre mondiale. Friands des femmes noires, ils considèrent pourtant comme une déchéance de se marier avec elles et d'en avoir des enfants. Par conséquent, Tertullien abandonne lâchement Séïtou pour retourner dans son pays et, Bouquineur a honte de faire la cour ouvertement aux Négresses et recourt aux services d'un Noir pour lui en recruter une chaque soir.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.185. « Sigi : jeu de dés qui se joue sur un tabouret percé d'un certain nombre de petits trous dans lesquels on place des bûchettes à mesure que le jeu progresse. »

A bien d'autres égards encore, les colons accentuent leur sentiment raciste : à la prison de Ganmê, les détenus noirs et blancs bénéficient de traitements différents ; les Noirs vivent dans des cachots insalubres et sont soumis à des travaux durs tandis que leurs homologues blancs ont droit à des cellules et sont dispensés de certaines tâches usantes ou avilissantes. Le sentiment de supériorité de leur race les pousse à dénier aux « sales nègres » la qualité d'homme, à leur reconnaître celle du singe, sans âme à moins qu'elle ne soit de boue. Hypocrites, ils feignent d'aimer les Noirs mais ne supportent pas que l'un d'eux les commande.

Mais la colonisation a dépravé les mœurs, dénaturé tout ce qu'elle a côtoyé. Elle a semé la haine et la discorde dans le peuple en opposant les individus entre eux, en faisant des gens qu'elle a cooptés, les bourreaux de leurs frères. Plus cruelle est l'exploitation par le travail forcé, humiliant, chosifiant l'homme. En définitive, « la colonisation est un fléau qui a troublé le bonheur de l'homme noir ». Ainsi, il n'est aucun doute qu'*Un piège sans fin* est un roman plein de la négritude, car, après le premier mot d'ordre du retour aux sources, il obéit au second, celui du regard sur le monde colonial. Mélangeant une très forte dose de tradition à l'actualité coloniale, ce roman apparaît comme une production particulière. Tandis que les Bernard Dadié, Birago Diop et autres ont collecté, transcrit et publié les récits traditionnels oraux pour répondre à l'injonction du retour aux sources, Bhêly-Quenum brasse allégrement les deux. Le bipolarisme thématique se révèle à la fin comme une astuce d'exploitation de la tradition et de l'écriture. De quels moyens se sert-il pour cela ?

### III- Les techniques narratives et l'organisation du récit

Une vaste technique de mise en abyme organise le récit. Monsieur Houénou, l'archéologue, commence la relation par une sorte de brève exposition de sa rencontre avec un fuyard (pp.11-12). Il laisse la parole à ce dernier pour narrer son histoire (pp. 12-164) au terme de laquelle monsieur Houénou continue le récit. Les deux parties distinctes possèdent des caractéristiques spécifiques qu'il convient de relever.

#### a) *Le récit d'Ahouna*

Ce récit emprunte deux voix : celle d'Ahouna lui-même et celle de Camara. Elles permettent d'agencer les séquences ou micro-récits constitutifs afin de créer l'illusion du réel. Au récit de la vie ballottée et du suicide de Bakari succèdent en

cascades celui du retour de Séitou et de Camara, celui du mariage et du bannissement de ce dernier, le récit du mariage d'Ahoua, la séquence de la naissance de ses enfants, celles de la jalousie et de la réconciliation manquée, l'abandon du domicile conjugal, la descente et l'errance dans le sud, le meurtre de dame Kinhou et la cavale. Pour relater cette pléiade de séquences menées sur le thème de la fluctuation de la vie, Ahoua ne recourt qu'une seule fois à un narrateur relais, Camara, dont le récit est enchâssé dans le sien. Mais l'ensemble de ces épisodes sont enchaînés, enfilés comme des contes parce que l'enfilage

« réunit, sous la direction d'un personnage central, plusieurs récits dont l'autonomie de sens est indiscutable. »<sup>13</sup>

Hormis les deux micro-récits dont Bakari et Camara sont les centres mais qui éclairent singulièrement les comportements d'Ahoua, tous les autres le concernent et le prennent pour objet. De plus, chaque portion de récit pousse son autonomie à la spécificité de l'inspiration qui la crée. A cet égard, on répertorie pêle-mêle les inspirations poétique et didactique. Elles se subdivisent en poétique lyrique, tragique, mi-grivoise, en didactique philosophique, morale. Intervenant dans un ordre aléatoire, ces intentions d'écriture font penser à un type de récit oral à tiroirs appelé /xExo/ à Ouidah.

En effet, /xExo/ est une manifestation funéraire au cours de laquelle des amis, des membres de la famille du défunt se rassemblent pour dire des contes de toutes inspirations mais jamais lugubres. Ce qui manque aux récits du fugitif pour être un véritable /xExo/ est la multiplicité des narrateurs.

### *b) Le récit de monsieur Houénou*

Moins riche sur le plan de la perspective actuelle de mon analyse, le récit de monsieur Houénou, du moins la deuxième partie, est tout à fait linéaire en dépit du bref retour en arrière que constitue la palabre à Zounmin. En fait, cette séquence à l'examen représente plutôt un récit simultané dans ses allures techniques du retour en arrière. Par son biais, prend place le conte des « trois fils » (p.249) qui vient porter à deux, avec l'adage du « crapaud-buffle » (p.167), le nombre de récits enchâssés. On me demandera ce que je fais de la prière d'offrande de la personne d'Affognon au dieu Gou. Elle n'est pas enchâssée du moment qu'elle s'intègre parfaitement dans le contexte et est portée par la même inspiration, alors que les contes ressemblent à des excroissances illustratives ponctuelles dont

<sup>13</sup> Ascension, BOGNIAHO, « Conte oral, conte écrit : dilemme ou jeu d'un écrivain ? » dans *Mélanges Jean Pliya*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 1994, p.86.

le rôle est d'admonester ou d'exhorter. Au lyrisme foisonnant d'Ahouna, narrateur homodiégétique, fait place le ton plus ou moins objectif, la visée romanesque d'un narrateur hétérodiégétique, non indifférent aux faits, mais témoin averti et intéressé. Il travaille, pourrait-on dire, en biographe qui achève le récit d'une vie arrêté à un niveau donné. Peut-être, Ahouna la vivait-il de si près qu'il ne pouvait pas s'en décoller. Ainsi, l'enfilage et l'enchaînement, la mise en abyme et l'enchâssement, une itération par endroits, sont-ils les techniques majeures par lesquelles le récit vit. Mais l'écriture dans *Un piège sans fin* est plus complexe, si subtile qu'il convient d'en examiner quelques aspects.

#### D- L'ÉCRITURE

Hormis le mélange des genres, *Un piège sans fin* est, à l'évidence, un roman multilingue. On y rencontre des langues africaines autres que béninoises et des langues européennes :

- le malinké ou l'ouolof : /dioula/, /toubab/, /toubabesque/ (un néologisme) ;
- l'anglais : « happy few » ;
- l'italien ou le latin : « tuti quanti », « libera me », « Domine, Jesu Christe » ;
- l'arabe : « Allah », « inch'Allah ».

Cependant, les deux langues dominantes sont les langues béninoises et le français.

#### I- L'usage des langues béninoises

Comme si l'usage abondant de la tradition ne suffisait pas pour montrer les valeurs de civilisation africaines en général, béninoises en particulier, Bhèly-Quenum parsème son écrit de textes ou d'expressions en langues usuelles béninoises, /fɔ̀ngbɛ/, /dɛ̀ndi/ et /gɛ̀ngbe /.

##### ♦ les mots et expressions en langues béninoises

L'auteur se sert de plusieurs procédés pour l'insertion des textes en langues locales dans son œuvre : il utilise des mots, des expressions sous forme d'intraduisibles mais qu'il se réserve la liberté de traduire ou de ne pas traduire. Ils sont très nombreux et appartiennent dans une grande proportion au /fɔ̀ngbe/. Ce sont : /akasa/, /kokowekanmɛ/, /dévoci/, /sɔ̀dabi/, /kpete/,

/tɔba/, /sigi/, /vodunsi/, /fa/, /ayidegun/, /yovo/, /taɖunɔ/, /atɔtɔnɔ/, /dagbo/, /mɛhutɔ/, /ekpɛn/, /hui/, /heelu/, /heelu mi/, /Danxomɛ/, /akɔkɔ/, /abaɖaxwe jɛsu/, /asɛn/, /lɛgba/, /tolɛgba/ etc. La traduction d'un de ces vocables ou de l'une de ces expressions devrait fait apparaître soit une habitude culinaire ou alimentaire, un génie de la langue invoquant un pan de la mentalité, un art populaire porté par des instruments, soit une mythologie, une partie du folklore, un aspect religieux, une notion de la hiérarchie, enfin, une appellation identificatrice, etc. ;

#### ♦ des textes

L'œuvre exploite beaucoup de textes en langues béninoises dont elle propose comme une version en français ; ils sont :

- en /fɔngbe/ : les chants des pages 21 et 158 ; la foule déchaînée réclamant la mort d'Ahouna (p.175) ; le père Dandou s'enquit du motif du calvaire du supplicié en cette langue (p.176), et un jeune homme lui répond (p.177) ; la foule annonce en /fɔngbe/ qu'Affognon est retrouvé (p.179) de même que l'ordre de l'arrêter y est exprimé (p.181) ; Houngbé fustige l'attitude de Dâko dans la même langue ;

- en /dɛndi/ : le texte du chant de Mariatou (p.20) et celui de la salutation (p.74) y sont libellés ;

- en /gɛngbe/ ou /mina/ : le chant que monsieur Houénou exécute sur /kpete/ (p.169) pour inviter Ahouna à revenir se placer sous sa protection. A la vérité, le roman n'est réellement accessible qu'à quelques « happy few », car les notes infra-paginales n'apportent que quelques explications fragmentaires et superficielles, la nature profonde des réalités désignées par ces vocables, ces périphrases et ces textes, même traduits, ne peut être vraiment comprise que par des gens issus de ces cultures dont les langues sont les véhicules : *Un piège sans fin* est un roman de la littérature nationale béninoise.

## II- Le français

Deux aspects marquent la langue française dans l'ouvrage : une langue châtiée, parfois poétique, parfois technique et une autre visiblement pliée à l'expression de réalités typiquement africaines. On peut se limiter pour les besoins de notre réflexion à une seule situation du maniement du français dans l'œuvre : les descriptions.



En effet, l'histoire commence réellement par la joie du travail champêtre. Par le biais des mots concrets et celui des verbes d'action, on assiste à une épopée dans laquelle l'homme lutte contre la nature pour lui arracher sa subsistance et son bonheur. Les couleurs, les odeurs, le feu, la pluie, l'eau, le soleil, tous ces éléments s'associent pour engendrer une ambiance survoltée où la nature est célébrée. Mais le roman est jonché de descriptions qui témoignent de l'évolution du personnage central ainsi que de son milieu. A chaque étape importante, on rencontre des descriptions de lieux, d'actions ou des portraits. Elles suivent un plan progressif presque linéaire, allant de l'extérieur vers l'intérieur.

« Nous passions devant la chute du Kiniba, large rouleau d'eau qui tombe de très haut en se dévidant dans l'espace où il forme une nappe épaisse, rapide et crachinante qui enveloppe la montagne d'une brume froide. »<sup>14</sup>

Un personnage est toujours décrit en partant de son physique pour atteindre son aspect moral. Quant au lieu, il est d'abord montré en un plan large, puis profilé en détail pour enfin être rapporté au personnage qui s'y trouve.

La recherche de la précision et du bien-dit fait recourir à des termes concrets, à certaines figures du discours récurrentes telles que la comparaison, la métaphore. Parfois, les termes deviennent techniques, savants : « vèler, guiorer, mirologue, vastitude ». Ce culte du concret fait penser à la littérature orale où l'on ne rencontre presque pas d'abstraction. Mais son second intérêt est de conférer aux dialogues une force par laquelle les protagonistes cherchent à se convaincre mutuellement. Il est également loisible de répertorier des mots, des tournures employés à dessein pour donner au texte une certaine poéticité.

« Le soleil, pareil à un grand disque couleur de sang, s'abîmait lentement derrière les montagnes, là-bas, au cœur des Baobabs. »<sup>15</sup>

De plus, la phrase d'*Un piège sans fin* oscille entre la phrase simple et la phrase complexe, la période que la ponctuation, riche et de bon aloi, permet de lire à haute voix, sans essoufflement :

« Ma mère, ma pauvre vieille Mariatou, est aussi une femme du Nord : grande, souple, avec des muscles longs sous sa peau de bois noir bien travaillée, et ses cheveux nattés sur sa petite tête ronde, à la manière des femmes de la région ; ma mère a de jolis yeux noirs dont le blanc est immaculée ; on dit chez moi que je

---

<sup>14</sup> *Un piège sans fin*, p.75.

<sup>15</sup> Ibidem, p.102.



ressemble plutôt à elle qu'à mon père, et j'en suis vraiment fier parce qu'elle est belle. »<sup>16</sup>

Mais cette même langue est utilisée pour désigner des réalités propres à l'Afrique. Si ce ne sont pas des traductions du cru de l'auteur, ce sont des expressions consacrées : « agouti, manioc, igname, fonio, karité, sorgho, baobab, tam-tam, fétiche ». Il apparaît sans conteste qu'*Un piège sans fin* est un roman typiquement francophone dans lequel l'auteur donne la preuve qu'il est à la fois un connaisseur de la langue française, un créateur et un artiste, en un mot, un poète.

Le bilan de cette étude est, me semble-t-il, bien net. *Un piège sans fin* est un roman spécial dont la particularité provient d'un certain nombre de caractéristiques. La première lui vient de son abondante exploitation de la tradition orale, vue de façon profonde et présentée sans ménagement comme une réalité mitigée aux aspects positifs et négatifs, capables d'oppresser ou de libérer l'homme : c'est là une œuvre culturaliste. La seconde s'appuie sur le drame des personnages tragiques, abandonnés des dieux de leur croyance ou poursuivis même dans l'ignorance des prescriptions divines à leur égard. Dès lors, une main invisible tire les ficelles de leur vie comme celles des marionnettes, les prédestine, ou leur impose une tension psychologique telle qu'ils craquent et s'engagent dans une fuite en avant dont l'aboutissement est inéluctablement la mort : là se trouve le fondement même du roman psychologique. La troisième naît de la veine propre à la période d'écriture du livre, qui veut que le fait historique source de brimades, de vexations, de ségrégation, de racisme, d'exploitation pour l'Afrique, soit décrypté, examiné dans ses œuvres chosifiantes de l'homme : c'est le roman de l'engagement ou anti-colonial. Une quatrième caractéristique apparaît au détour de l'extraordinaire mélange des genres par lequel le roman affiche une étonnante spécificité ; ce trait en conjonction heureuse avec le premier fait penser à la littérature orale, véritable source d'inspiration du roman. Enfin, comme pour réclamer une certaine universalité, l'œuvre utilise une flopée de langues dont pourtant les langues béninoises et française sont prépondérantes. Ces quelques angles d'analyse, et il en reste beaucoup, montrent que ce roman est riche, très riche même.

Néanmoins, la présence de la tradition orale, d'une certaine tradition, celle des langues béninoises autorisent à affirmer qu'*Un piège sans fin* est une littérature nationale béninoise même si, par certains côtés, il présente des colorations africaines et voire universelles. Tous les Africains ne peuvent pas le comprendre vraiment sans quelques explications. Et l'auteur les donne du reste, en pensant

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p.12.

aussi bien aux Africains qu'aux autres habitants de la planète : c'est, sans grande exagération, un document ethnologique. Cependant, *Un piège sans fin* est une œuvre bel et bien écrite, écrite en une langue que l'auteur connaît bien et manie avec grande aisance, jusque dans ses possibilités poétiques. En fait, l'oralité n'est qu'un prétexte d'analyse et un moyen au service de l'objectif esthétique tandis que l'écriture est un puissant support. L'association des deux, comme celle de deux mondes, fait la beauté universelle de l'œuvre.

**Ascension BOGNIAHO**